

FILOSOFIA E CINEMA EM DELEUZE: DA IMAGEM-MOVIMENTO ÀS CONDIÇÕES DE SUA SUPERAÇÃO

Leonardo Araújo Oliveira*

Resumo: O presente texto expõe a original articulação entre filosofia e cinema proposta por Gilles Deleuze. Aborda-se a interpretação Deleuzeana da teoria do movimento de Henri Bergson em duas direções: a. assumindo a imagem-movimento e questionando o seu predomínio como imagem cinematográfica; b. propondo a insubordinação do tempo ao movimento como possibilidade de novas relações entre pensamento e cinema.

Palavras-chave: Imagem. Movimento. Tempo. Cinema. Pensamento.

Introdução

A característica mais visível da filosofia de Deleuze, é a de que, além de sua atividade filosófica estar sempre aberta a composições conjuntas com áreas exteriores à filosofia (artes e ciências), quase sempre se realiza em ligação conceitual com outros filósofos. Não é diferente em sua “filosofia do cinema”, já que tanto em *Cinema 1* quanto em *Cinema 2*, e mesmo em outros textos, podemos verificar que seu pensamento acerca da sétima arte não se efetua sem o agenciamento com as ideias de outros filósofos, como: Peirce, Kant, Nietzsche e Bergson. Peirce e a sua teoria dos signos; Kant e o tempo; Nietzsche e a potência falseadora da arte.

O filósofo mais abordado por Deleuze, em suas reflexões sobre o cinema, é Henri Bergson. É deste último que Deleuze retira toda uma teoria da imagem, do movimento e do tempo. Aqui será abordada apenas a relação entre os dois pensadores franceses, sem maiores aprofundamentos acerca das ideias do autor de *A evolução criadora*, levando-as em consideração como esclarecimento da proposta deleuzeana de ligação entre filosofia e cinema. Nessa medida, será de fundamental

* Aluno do curso de Filosofia da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). E-mail: leovash5@gmail.com.

importância a exposição das teses sobre o movimento. Mas também será exposta uma tipologia das imagens cinematográficas, segundo o modelo da imagem-movimento, que comporta uma variedade de imagens: *imagem-percepção*, *imagem-ação* e *imagem-afecção*; também serão tratadas as *imagens-pulsões* e as *imagens mentais* – com a ressalva de que esses dois últimos tipos de imagem oferecem complicações teóricas suficientes para impedi-las de serem enfileiradas junto às outras três.

Com isso, pretende-se mostrar também que o cinema não é feito apenas de imagem-movimento; que a questão do cinema, além da imagem, não é apenas o movimento, mas também o tempo. No cinema, o modelo que privilegia o movimento é estabelecido por meio da montagem, funcionando como a principal ferramenta de domínio do tempo sobre o movimento. Isso quer dizer, como se seguirá no presente texto, que a liberação do tempo implica uma crise do modelo do esquema sensório-motor – de uma ação obtida como prolongamento de uma percepção – possibilitando novas relações entre o cinema e o pensamento, relações essas que não poderiam ser compostas sob o modelo da imagem-movimento. Há então uma imagem-tempo e suas variedades, que não serão abordadas aqui, já que o objetivo é somente evidenciar as possibilidades de passagem entre uma situação cinematográfica (subordinação do tempo ao movimento) a outra (libertação do tempo).

As teses de Bergson sobre o movimento

Deleuze adentra nas ideias de Bergson acerca do movimento, alertando para que não se encontre no autor de *Matéria e memória* apenas uma tese do movimento, mas três. A primeira – que segundo ele não passa de introdução às outras – diz que o movimento não se confunde com o espaço percorrido. Movimento e espaço apresentariam entre si uma diferença de natureza: “O espaço percorrido é divisível, e até infinitamente divisível, enquanto o movimento é indivisível, ou não se divide sem mudar de natureza a cada divisão” (DELEUZE, 1985, p. 9).

Não é permitida então uma ideia que confunda movimento e espaço percorrido. Essa confusão estaria colocada, por exemplo, por Zenão de Eléia, quando

apresenta o paradoxo da corrida de Aquiles com a tartaruga. Segundo tal paradoxo, seria impossível Aquiles alcançar a tartaruga, pois para isso, o herói necessitaria atravessar todo o espaço percorrido pelo animal. Essa impossibilidade ocorre, pois o espaço pode ser dividido infinitamente em determinados pontos, impedindo a meta de Aquiles – argumento que Zenão faz uso para provar a inexistência do movimento. Mas, pela primeira tese apresentada por Deleuze, pode-se deduzir a vitória de Aquiles sobre a tartaruga, desde que o movimento dos passos de Aquiles e da tartaruga seja tomado como indivisível e heterogêneo, em relação ao espaço percorrido – que é divisível e homogêneo.

A segunda tese também se funda numa distinção: dois modos diferentes onde o movimento foi pensado durante a história. Um desses modos é o da filosofia antiga, que concebe o movimento remetendo-o a uma ordem de instantes privilegiados, como em Aristóteles; o outro é o da ciência moderna, que ao invés de pensar o movimento sob a ordem do instante privilegiado, o coloca no instante qualquer de uma trajetória:

A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento não mais a instantes privilegiados, mas ao instante qualquer. [...]. Assim se constituíram a astronomia moderna, ao determinar uma relação entre uma órbita e o tempo de seu percurso (Kepler); a física moderna, ao vincular o espaço percorrido ao tempo da queda de um corpo (Galileu); a geometria moderna, ao destacar a equação de uma curva plana, isto é, a posição de um ponto numa reta móvel em um momento qualquer do seu trajeto (Descartes); enfim, o cálculo infinitesimal, a partir do momento em que se experimentou levar em conta cortes infinitamente aproximáveis (Newton e Leibniz) (DELEUZE, 1985, p. 13-14).

Quando a ciência moderna transfere o movimento do instante privilegiado ao instante qualquer, possibilita o aparecimento do tempo como variável independente – é o que constata Bergson em *A evolução criadora*, quando estuda tais questões à luz da diferenciação entre ciência antiga e ciência moderna:

Concluamos que nossa ciência não se distingue da ciência antiga apenas pelo fato de que procura leis, nem mesmo pelo fato de que suas leis enunciam relações entre grandezas. Cabe acrescentar que a grandeza à qual gostaríamos de poder remeter todas as outras é o

tempo e que *a ciência moderna deve definir-se sobretudo por sua aspiração a tomar o tempo como variável independente* (BERGSON, 2005, p. 363, grifos do autor).

Embora, tanto na concepção antiga de movimento quanto na concepção moderna, os momentos que compõem o tempo permanecem como imobilidades. Deleuze valoriza a segunda concepção, pois, ao contrário da primeira, nela o tempo ganha algum privilégio – privilégio esse, ainda considerado pequeno, pois reduz o tempo a um modelo espacial.

A terceira tese de Berson, de que fala Deleuze é a que postula o movimento como expressão de certa mudança no todo:

E chegamos à terceira tese de Bergson, [...]. Se tentássemos oferecer dela uma fórmula brutal diríamos: não só o instante é um corte imóvel do movimento, mas o movimento é um corte móvel da duração, isto é, do Todo ou de um todo (DELEUZE, 1985, p. 17).

O Todo coincide com o conceito de *duração* em Bergson. A implicação fundamental da terceira tese é a de que o movimento expressa uma mudança qualitativa no todo, apontando para o erro de considerar as qualidades como propriedades extrínsecas aos objetos em movimento:

O movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos. [...]. Nosso erro está em acreditar que o que se move são elementos quaisquer exteriores as qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem (DELEUZE, 1985, p. 18).

O movimento passa entre os instantes (enquanto cortes imóveis), remetendo os objetos à duração, a um todo que muda. Esse processo efetiva o próprio movimento enquanto corte na duração, mas um corte móvel¹.

¹ A ideia de “corte móvel” será aplicada por Deleuze tanto à imagem-movimento quanto ao plano cinematográfico. É um conceito essencial na medida em que permite a distinção entre imagem cinematográfica e imagem fotográfica. Visto a fotografia se constituir dentro de um molde onde os

A subordinação do tempo ao movimento

Segundo Roberto Machado, a separação entre objeto, movimento e duração é fundamental para a passagem deleuzeana, das teses filosóficas sobre o movimento às questões diretamente cinematográficas:

Essa distinção entre objetos, movimento e todo concebido como duração é importante para análise das imagens cinematográficas porque possibilita a Deleuze definir o quadro, o plano e a montagem – as três operações básicas da realização de um filme (MACHADO, 2010, p. 252).

As ideias bergsonianas relacionadas ao movimento, que Deleuze apresenta, tornam-se cabíveis dentro de conceitos fundamentais para o cinema, como os de *enquadramento* e *montagem*, que permitem duas perspectivas de se pensar a imagem movimento:

A imagem movimento tem duas faces, uma em relação a objetos cuja posição ela faz variar, a outra em relação a um todo cuja mudança absoluta ela exprime. As posições estão no espaço, mas o todo que muda está no tempo. Se assimilarmos a imagem movimento ao plano, chamaremos de enquadramento à primeira face do plano, voltada para os objetos, e de montagem à outra face, voltada para o todo (DELEUZE, 2009, p. 48).

Como ficou claro no texto acima, pode-se perceber já a ideia de tempo, proveniente da análise do movimento, com a noção de que o todo que muda está no tempo². Uma opção para se chegar à ideia de tempo no cinema, mantendo-se ainda nas teses sobre o movimento surge através de dois processos de determinação: a. do plano que determina o movimento, pelo enquadramento dos objetos em um conjunto; b. da montagem que, ao determinar o todo, forma uma imagem indireta do tempo.

elementos encontram um equilíbrio no corte imóvel; enquanto que o corte móvel, característica do cinema, modifica continuamente o próprio molde.

² A própria distinção, antes mencionada, entre “movimento” e “espaço percorrido” já poderia levar às questões sobre o tempo; pois a distinção se realiza ao ligarmos o “espaço percorrido” ao “tempo passado”, e o “movimento” ao “tempo presente”.

Conforme Deleuze: “[...] é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá assim a imagem do tempo. [...]. O tempo é necessariamente uma representação indireta, porque resulta da montagem que liga uma imagem-movimento a outra” (DELEUZE, 2009, p. 48).

Embora o cinema da imagem-movimento comporte em si uma imagem do tempo, essa imagem é ainda limitada, pois aparece indiretamente. A imagem do tempo, dada através da montagem, está subordinada ao movimento. Mas a necessidade de uma representação indireta, de que fala Deleuze, só existe em função de certos limites. Uma condição para que isso ocorra é a de que o movimento esteja sujeito a certa normalidade: “[...] o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente o meça, se preencher condições de normalidade” (DELEUZE, 2009, p. 50).

A ideia de um movimento, dito normal, surge da noção de centralidade. A normalidade remete a existências de centros, de onde a observação do espectador possibilita a determinação do movimento. Um movimento que escape aos centros de determinação, é chamado por Deleuze de *movimento aberrante*. Tal movimento permitiria a entrada direta do tempo, revertendo a sua subordinação ao movimento normal. Isso porque o movimento aberrante atestaria o tempo como um todo, anterior a qualquer ação:

Se o movimento normal vai subordinar o tempo, do qual nos dá uma representação indireta, o movimento aberrante atesta uma anterioridade do tempo, que ele nos apresenta diretamente, do fundo da desproporção das escalas, da dissipação dos centros, dos falsos *raccords* das próprias imagens. (DELEUZE, 2009, p. 51, grifos do autor)³.

³ A prática do *raccord* é feita em função de se alcançar um efeito de continuidade da narrativa, de modo que a mudança de plano fique imperceptível ao espectador. O *Falso-raccord*, de algum modo, chega ao efeito contrário, de modo que a mudança de plano se evidencie, por vezes utilizada com intuito de reforçar o caráter de “falsidade” da arte, caracterizando-o como um método de caráter metalingüístico. É assim que procede Jean-Luc Godard no filme *Week-end* (1969), onde o cineasta francês, ao realizar a passagem de um plano a outro (que mostra sucessivamente dois pontos de vistas diferentes sobre um mesmo acontecimento) insere na imagem um cartaz escrito ‘Falso-raccord’. Deleuze vê no falso-*raccord* uma prática que evidencia a anterioridade do todo sobre as suas partes.

Porém, se o movimento aberrante é condição para a o aparecimento da imagem-tempo, ainda não configura o momento de sua aparição. Deleuze questiona, pois, se o movimento aberrante ligado à certa emancipação do tempo já não estaria presente no cinema desde muito cedo – caso de obras como as de Jean Epstein –, para deduzir daí uma prática de normalização do próprio movimento aberrante:

Se é verdade que as aberrações do movimento foram observadas bem cedo, elas foram, de certo modo, compensadas, normalizadas, “montadas”. Submetidas a leis que salvavam o movimento, movimento extensivo do mundo ou movimento intensivo da alma, e que mantinham a subordinação do tempo. (DELEUZE, 2009, p.54).

Não seria o momento ainda da reversão da instância onde há predomínio do movimento sobre o tempo. Mas para se entender como tal reversão se efetua, é preciso abordar a tipologia das imagens proposta por Deleuze.

As variedades da imagem-movimento

Haveria três grandes espécies de imagem-movimento: Imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação. Esses três tipos de imagem correspondem ao predomínio de determinados tipos de planos cinematográficos: plano geral ou de conjunto; primeiro plano ou close; plano médio ou americano.

Na última passagem citada acima, Deleuze menciona dois tipos de movimentos que permaneceriam ainda salvos: movimento extensivo e movimento intensivo. O movimento extensivo é muito mais fácil de ser verificado, de acordo os elementos que se movimentam numa imagem, como dois homens em um duelo em um filme de faroeste – estilo marcado pela imagem-ação –, ou mesmo os operários saindo da fábrica em *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (1895), quando do aparecimento do cinematógrafo. Mas o movimento intensivo (da alma) só será possível quando surgir no cinema o close.

A primeira frase de Deleuze no capítulo acerca da imagem-afecção trata de conciliar imagem-afecção, primeiro plano (close) e rosto: “A *imagem-afecção* é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...” (DELEUZE, 1985, p. 114, grifos do autor).

Em *Mil Platôs*, escrito em 1980 – três anos antes do primeiro volume sobre o cinema e cinco anos antes do segundo –, Deleuze já pensava uma espécie de ontologia do rosto, no platô sete: *ano zero – rostidade*. O rosto não se identificaria necessariamente com o humano. Ele é produzido, *rostificado*. O primeiro plano já enquadra os objetos rostificando-os. Algo é rostificado mesmo se não se assemelha a um rosto. O close seria o que define a natureza do rosto:

O rosto não é animal, mas tampouco é humano em geral, há mesmo algo de absolutamente inumano no rosto. É um erro agir como se o rosto só se tornasse humano a partir de um determinado limiar: close, aumento exagerado, expressão insólita, etc. O rosto é inumano no homem, desde o início; ele é por natureza close, com suas superfícies brancas inanimadas, seus buracos negros brilhantes, seu vazio e seu tédio (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 36).

É assim que, no cinema, o rosto não é apenas o rosto humano. O rosto pode ser qualquer objeto, qualquer lugar passível de ser encontrada uma ou várias faces; “[...] o close de cinema trata, antes de tudo, o rosto como uma paisagem” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 38). O rosto é paisagem que comporta uma variedade de rostos; é superfície de movimento intensivo.

Aqui, Deleuze se aproxima de Béla Balázs, quando este último afirma que “[...] o *close-up* retira o véu de nossa imperceptibilidade e insensibilidade com relação às pequenas coisas escondidas e nos exhibe a face dos objetos” (BALÁZS, 1983, p. 92). Mas para Balázs a face encontrada no objeto é ainda reflexo de um antropomorfismo visual, de modo que a descoberta da face humana é de maior importância do que a descoberta da fisionomia das coisas. É assim que o teórico húngaro coloca os objetos (que estão fora da face humana), enquadrados nos primeiros planos, apenas a título de objetos parciais. Deleuze constata que Balázs desconhece “[...] ao mesmo tempo a constância do primeiro plano através de suas variedades, e a força de qualquer objeto

do ponto de vista da expressão” (DELEUZE, 1985, p. 124). A divergência consiste então na própria concepção de rosto.

Contudo, há concordância entre os dois autores em relação à capacidade do primeiro plano de abstrair o objeto enquadrado de todas as coordenadas espaços-temporais. Como foi posto no texto *A face do homem*:

A expressão facial no rosto é completa e compreensível em si mesma e, portanto, não há necessidade de pensarmos nela como existindo no espaço e no tempo. Mesmo que tivéssemos acabado de ver o mesmo rosto no meio de uma multidão e o close-up apenas o separasse dos outros, ainda assim sentiríamos que de repente estávamos a sós com este rosto, excluindo o resto do mundo (BALÁZS, 1983, p. 93).

Em concordância com Balázs, Deleuze reafirma o poder do primeiro plano de se instalar fora do tempo e do espaço, criando o movimento intensivo, mas acrescenta ainda que, com essa abstração, o close eleva o afeto ao estado de “entidade”. Com *La Passion de Jeanne D'Arc* (1928) – filme quase inteiramente feito de imagens-afecções – , o cineasta Carl Theodor Dreyer conseguiu elevar o martírio ao estado de Entidade.

Quando o primeiro plano destitui a imagem de seu referencial espacial, imediatamente se produz a imagem-afecção, dirigida, então, a uma outra relação com o espaço, ou ainda, uma relação com um outro espaço, denominada de *espaço qualquer*. O espaço (com o qual a imagem-afecção entra em relação) é um espaço qualquer, pois a imagem-afecção, através do close, não permite mais nenhuma determinação que venha de um espaço definido previamente.

Antes de considerar a imagem-ação, Deleuze menciona uma imagem de passagem (entre a imagem-afecção e a imagem-ação): é a imagem-pulsão. Nesse tipo de imagem, de difícil alcance e definição, o espaço não é mais o espaço qualquer, mas o que Deleuze denomina de mundo originário. A imagem-pulsão também se relaciona com a literatura naturalista, que tem Emile Zola como seu grande representante. O naturalismo não se oporia ao realismo, ao contrário, prolonga-o. No cinema, essa característica se expressaria em imagens super-realistas, ou mesmo, em imagens surrealistas. Desse modo, se tem como representantes da imagem-afecção cineastas como Joseph Losey e Luis Buñuel.

Mas se na imagem-afecção e na imagem-pulsão o espaço é indeterminado, o oposto ocorre na imagem-ação: “As qualidades e potências já não se expõem em espaços quaisquer, já não povoam mundos originários, e sim atualizam-se diretamente em espaços-tempos determinados, geográficos, históricos e sociais. [...] É o Realismo” (DELEUZE, 1985, p. 178).

Trata-se do realismo no cinema constituído basicamente por duas instâncias: meio e comportamento. A relação entre meios e comportamentos, mais todas as variedades dessa relação, é o que define a imagem-ação. O meio determina a situação do personagem, onde ele responde com uma ação. Assim, Deleuze define a grande forma da imagem-ação, apresentada pela fórmula S-A-S (situação-ação-situação). Mas a imagem-ação também pode ser apresentada pela fórmula A-S-A, onde o desencadeamento das imagens se faz por início de uma ação do personagem, que o remete a uma situação – compreendida somente após a ação inicial. Trata-se da pequena forma. O gênero cinematográfico que se encaixa melhor na pequena forma é o burlesco, embora o cinema de Buster Keaton (e isso seria sua grande originalidade) consiga introduzir o burlesco na grande forma, enquanto o burlesco da pequena forma teria sua grande expressão em Charles Chaplin – onde o ângulo captado de uma ação é menor em relação a uma ação captada posteriormente, revelando a distância de uma passagem entre uma situação e outra⁴.

A crise da imagem-movimento

A imagem-ação guarda uma relação essencial com a imagem-percepção. Jorge Vasconcellos, para quem a imagem-percepção é a imagem síntese da variedade de imagens-movimento, analisa a imagem-ação como um duplo da imagem-percepção, ao afirmar que “[...] a imagem-percepção dobra-se em reflexão, como em um espelho retardado, apresentando sua face desacelerada (a imagem-ação)” (VASCONCELLOS, 2006, p. 90). A imagem-ação surge como um prolongamento da imagem-percepção, na medida em que o movimento executado responde ao movimento percebido – o que

⁴ Dentre outros exemplos, Deleuze cita uma cena em que o personagem Carlitos, de costas, parece chorar, quando a esposa o abandona, mas ao se virar, vemos que ele apenas preparava um coquetel.

remete toda imagem-movimento a um esquema sensório-motor, como atesta Bergson: “A atualidade de nossa percepção consiste portanto em sua *atividade*, nos movimentos que a prolongam” (BERGSON, 2006, p. 72).

No último capítulo do livro acerca da imagem-movimento, “a crise da imagem-ação”, Deleuze desenvolve a possibilidade do surgimento de outra variedade da imagem-movimento, com a introdução do mental no cinema. Existe um intervalo entre o movimento percebido e o movimento executado. O mental pode preencher esse espaço, no entanto, ao preencher, pode desregulá-lo. É nessa medida em que há uma crise da imagem-ação, e com ela, mais ainda, surge todo um questionamento da imagem-movimento: a quebra do esquema sensório-motor. Alfred Hitchcock teria sido o cineasta, dentro do modelo da imagem-movimento, que mais trabalhou com imagens mentais⁵. É o que atestam os cineastas (e críticos de cinema) Claude Chabrol e Éric Rohmer, quando, a propósito de *Dial M For Murder* (1954), vêem o fim do filme como todo um processo de raciocínio. Deleuze visualiza o filme inteiro como um raciocínio, assim como em *Rope* (1948), já que esse filme é composto de uma única peça, um único plano (escondendo os cortes de uma tomada para outra); um único raciocínio, constata Deleuze. Mas a obra do cineasta inglês onde há o maior questionamento do esquema sensório-motor é *Rear Window*, onde o fotógrafo Jeff (James Stewart), se encontra paralisado em uma cadeira de rodas. O personagem, ao perceber os acontecimentos através de sua janela aberta, retarda a sua ação, revelando seu estado de impotência motora.

Hitchcock transforma o personagem em espectador, e com isso, também o espectador se transforma em personagem, criando uma nova relação de pensamento com a imagem cinematográfica. Deleuze detecta em Hitchcock o momento da reversão do domínio do movimento sobre o tempo. A imagem-tempo só surgiria com o neo-realismo italiano, onde o tempo puro teria condições de aparecer, por meio das imagens puramente óticas e sonoras. Mas, a imagem mental de Hitchcock já condicionaria o personagem a uma situação ótica pura, que é o caso do personagem

⁵ A imagem mental não se efetua como uma das três grandes variedades da imagem-movimento, assim como ocorre também como a imagem-pulsão, mas se essa última não se efetua como imagem, é em razão de sua indeterminação, enquanto aquela não se efetua em função de que o mental incida exteriormente à imagem, por isso diz-se *imagem mental* e não *imagem-mental*.

na cadeira de rodas, condenado a tocar o mundo fora de seu apartamento apenas com o olhar. Desse modo, a imagem-movimento precisa entrar em questão, e isso ocorre com maior força pela quebra do esquema sensório-motor, o que leva às situações óticas e sonoras puras, desarticulando o domínio que o movimento exercia sobre o tempo:

É que e o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente no intervalo de movimento [...]. É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. [...]. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação *situação sensório-motora/imagem indireta do tempo* é substituída por uma relação não-localizável *situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta* (DELEUZE, 2009, p. 55, grifos do autor).

O movimento aberrante havia sido reconhecido, mas também, conjurado. Foi preciso uma interferência no esquema-sensório motor, uma desproporção instalada entre movimento recebido e o movimento executado, entre a percepção e a ação. A imagem-tempo direta aparece junto às situações óticas e sonoras puras.

Conclusão

Deleuze faz de Bergson um aliado filosófico seminal, buscando pensar o cinema segundo sua relação com o movimento e com o tempo, estudando o componente que lhe parece mais intrínseco: a imagem. Mas, para se realizar a passagem da imagem para o pensamento, a abordagem, antes de incidir sobre a imagem, alcança a criação de imagens e a própria possibilidade de criação. A potência do cineasta é a de criar imagens. A imagem é a questão do cineasta, assim como a questão do filósofo é o conceito. Desse modo, uma abordagem filosófica do cinema é aquela que extrai conceitos do próprio cinema, que produz conceitos em cima da imagem.

A crise do movimento libera o tempo puro. O cinema deixa de dar uma imagem indireta do tempo, pois esse cinema da *vidência* não tem mais como peça principal a montagem, mas sim a própria imagem – olhar para tela não significa mais esperar o que está atrás de uma imagem (as outras imagens, dadas pela montagem), mas *ver* o que há pra ver na própria imagem presente. É nessa medida que o cinema da imagem-tempo é menos um cinema da montagem, do que um cinema da “mostragem”.

A liberação do tempo é a condição para a criação de novas imagens, de uma nova variedade de imagens – e com isso, aparece como possibilidade de criação de novos conceitos, inspirados por um novo tipo de imagem. O cinema possui então uma nova ligação com o pensamento, onde o próprio pensar e criar imagens envolve sempre o tempo em seu pensamento e em sua criação.

Referências

BALÁSZ, Béla. A face do homem. In: XAVIER, Ismail (ORG.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983, p. 92-96.

BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Matéria e memória**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: a imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010, (v. 3).

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

